

ARTE SONORO EN ARGENTINA: CATEGORÍA Y UMBRAL

Prof. Mene Savasta Alsina (FBA – UNLP)

Este artículo integra la investigación que estoy llevando a cabo en el marco del Doctorado en Artes de la FBA, UNLP. El proyecto titulado *Prácticas en los umbrales*, procura relevar y reflexionar sobre la producción y circulación de arte sonoro en Argentina a comienzos del siglo XXI y, en una segunda etapa, su vínculo con Latinoamérica. El escrito que a continuación presento constituye una aproximación hacia la problemática de la interdisciplinariedad en el arte sonoro a partir de la idea de *umbral* y ofrece una breve historia de la circulación del término *arte sonoro* en el ámbito internacional y en la Argentina en particular. Sobre el final se delinea parte del corpus de obra y artistas de la investigación, en vistas a ofrecer referencias para el lector interesado.

Introducción

En torno al uso del sonido como material, en la práctica artística contemporánea es posible observar una rica variedad de procedimientos, modalidades de obra y modos de circulación. Hablamos de instalaciones sonoras, esculturas sonoras, performances y acciones sonoras, obras sonoras generativas e interactivas, intervenciones sonoras urbanas y distintos tipos de elaboraciones para sitio específico, entre muchas otras subcategorías genéricas de lo que circula como arte sonoro.

Sin embargo, en la perspectiva de esta investigación, las obras de arte sonoro no se identifican tan solo por la presencia del sonido o su tematización. Sin ocuparnos en este artículo de obras en particular, podemos anticipar que uno de los rasgos más notables del arte sonoro es el de la vinculación de hábitos productivos de distintas disciplinas, entre las que se destacan las artes visuales, la música, la ciencia y la tecnología. Las obras de arte sonoro configuran un umbral: establecen un campo transdisciplinar que interpela, expande y tematiza los espacios en los que se desarrollan.

Sin ánimos de establecer una definición de género o programatizar los límites de una disciplina, el interés de esta investigación es dar cuenta del conjunto de operaciones que definen la circulación social del arte sonoro. Para ello, en este escrito rastrearemos el uso del término arte sonoro en la literatura que rodea la práctica identificada como arte sonoro, en vistas a observar cómo las obras se vinculan con los espacios preexistentes, cómo redefinen la validez de significaciones sociales, horizontes de expectativa y comportamientos en producción y recepción compartidos por un circuito. ¿Dónde hay arte sonoro?

Umbral

Decimos: el arte sonoro surge en el umbral. ¿Umbral de qué? Haciendo uso de un *cliché* literario, nos referimos a la definición de umbral que provee el diccionario de la Real Academia Española.

UMBRAL (*De lumbral*).

1. m. Parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa.
2. m. Paso primero y principal o entrada de cualquier cosa.
3. m. Valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado.¹

Umbral como borde, límite o portal, umbral como nivel de sensibilidad mínima para la percepción. En cualquier caso, la idea del umbral remite a una transición, a un cambio de estado.

Podemos pensar también al umbral como coordenada espacio-temporal. No hay discontinuidad, proceso de cambio, transformación que no se produzca en un momento y en un lugar determinado. Visto así, el umbral es un lugar, una zona, un espacio que vincula dos situaciones y que a la vez posee una extensión y características que lo describen.

Propuse la noción de *umbral* para hablar del arte sonoro, siguiendo todas estas apreciaciones, pero sobre todo aquella que lo refiere como un espacio de transición. Precisamente porque el rasgo más relevante del corpus de la investigación es la condición relacional de las obras sonoras, que son capaces de establecer espacios de encuentro entre universos de sentido, entre circuitos y en definitiva entre sujetos.

Gerard Genette titula *Umbrales* a una de sus obras fundamentales. En ese libro presenta la noción de *paratexto* para hablar de todos los elementos que acompañando al texto, sirven de situación intermedia y conducen al lector en su acceso al texto. En la introducción del libro dice:

Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o -según Borges a propósito de un prefacio-, de un "vestíbulo", que ofrece a quien sea la posibilidad de o retroceder. "Zona indecisa" entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)²

Además de iluminar nuestra metáfora del umbral, esta noción de paratexto de Genette será clave para nuestro abordaje analítico del arte sonoro. Veamos.

¹ Diccionario de la Real Academia Española, consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=umbral%7D>

² Genette, G. (2001), *Umbrales*, Siglo XXI: Mexico, (1987), p.7

De acuerdo a una concepción relacional y no esencialista de la obra de arte, partimos de la idea de que ninguna manifestación material es por sí misma una obra de arte sonoro. Cada obra de arte es un enunciado que participa de una red discursiva constituida por todos aquellos enunciados que la preceden y aquellos que suscita a posteriori. Cuando nos preguntamos por la capacidad que tiene una obra de significar, no basta con detenerse en sus propiedades materiales, sino que debemos atender a las relaciones que establece con los eslabones de dicha cadena semiótica, es decir analizar su circulación.³

Por esto, el abordaje y delimitación de las prácticas de arte sonoro no pueden hacerse sino a partir de la observación de los sistemas de relaciones que vinculan su manifestación material con las prácticas sociales que un amplio universo paratextual⁴ le asigna al llamado arte sonoro. Esto significa que observar la circulación social de las obras de arte sonoro implica trascender sus manifestaciones materiales y poner en consideración las relaciones de esa materialidad con hábitos productivos más o menos estabilizados socialmente, ya se trate de aquellos que determinan el origen de la obra como de aquellos que determinan su apropiación⁵. Para ello entonces, hay que atender a los distintos modos de emplazamiento espacio-temporal a partir de los que esa práctica artística se manifiesta en la red discursiva y observar las articulaciones transdisciplinares que la constituyen.

Al reparar en dichos aspectos vislumbramos que el funcionamiento enunciativo de las obras de arte sonoro se caracteriza por la inclinación a cuestionar el status de obra que cada espacio disciplinar plantea originalmente. En el intercambio de operaciones entre disciplinas se formulan nuevos espacios de significación. Cada obra de arte sonoro genera nuevos emplazamientos espacio-temporales en la red de significados sociales, propiciando nuevas discursividades.

Como decíamos antes, suscribimos a la concepción de obra relacional desde distintas perspectivas. Nicolás Bourriaud, reflexiona sobre la estética del *arte contemporáneo*, o como él llama el arte de la *alter-modernidad* y señala que una obra relacional, entre otras cosas, tematiza la el fenómeno de la intersubjetividad, en la medida en que constituye “una propuesta para habitar un mundo en común”⁶. Indica también que: “La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico.”⁷

Tomamos estas ideas para concluir reflexionando sobre el principio activo que constituye todo enunciado. El modo de ser de la obra sonora se configura en el emplazamiento espacio-temporal de un encuentro: el encuentro de al menos dos posibilidades de entender la realidad. Así constituye un umbral, un espacio de transacción, intercambio, una orilla bañada por dos ríos.

³ Verón, E. (1987), *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

⁴ Genette, G. *Op. Cit.*

⁵ Verón, E (1987). *Op.cit.*

⁶ Bourriaud, N (2008), *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 23

⁷ Bourriaud, N. (2008), *Op. Cit.* p. 21

Arte sonoro

La categoría arte sonoro surge inicialmente en el universo de las artes visuales en el período histórico denominado posmodernidad, posthistoria o contemporaneidad, para designar aquella práctica artística que incorporando al sonido como un material privilegiado se convierte en una de las vertientes del *arte contemporáneo*.

A principios del siglo XXI el uso de este término se generaliza incluyendo también la labor artística de músicos y compositores, en la preocupación por hacer obras que, utilizando el sonido, a la vez reflexionan sobre la espacio-temporalidad de su emplazamiento. Dichas prácticas emergen principalmente de las escenas de la música experimental, la composición electroacústica y los ámbitos de vinculación entre arte y tecnología.

Los debates sobre la existencia y pertinencia de la expresión arte sonoro, dominan también la literatura de este tema. La sensación de que hay más incertidumbre que certezas en torno a los límites de la categoría es recurrente en todos los textos que a continuación referiremos. Lo que se puede observar es que al menos desde dos genealogías artísticas se echa mano del término, más que para programatizar los límites de una práctica, para señalar la distinción con hábitos productivos estabilizados con anterioridad.

Veamos en distintos autores los comentarios sobre la aparición del término Arte Sonoro y su particular circulación.

De acuerdo a Alan Litch⁸, el origen del término se remite a la *William Hellermann's SoundArt Foundation*, desde donde se produce una muestra en 1983 titulada *SoundArt*. En la década del 90 esta expresión anglosajona se populariza teniendo como punto cúlmine tres importantes muestras en el año 2000: *Sonic Boom: The Art of Sound*, en la galería Hayward de Londres; *Volume: A Bed of Sound*, en el PS1 de Nueva York; y *I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950-2000*, en Whitney Museum también de Nueva York. Estas muestras señalan cómo bajo esta categoría las experiencias sonoras adquirieron un espacio en el mundo del arte contemporáneo.

Douglas Kahn también identifica el incremento del uso del término con la actividad en el circuito de las artes visuales. En el artículo titulado *The Arts of Sound Art and Music*⁹ también indica que el origen del término Arte Sonoro data de la década del 80 y que el mismo fue revitalizado alrededor del año 2000 por parte del metadiscurso de los centros artísticos metropolitanos cuando descubrieron esta práctica. En esta última idea deja entrever que en su opinión dicha circulación responde a lineamientos políticos culturales que no representan la totalidad de la práctica que analizamos, entre otros motivos porque los antecedentes del arte sonoro se

⁸ Litch, A (2009), *SOUND ART: Origins, development and ambiguities*. Publicado en Cambridge Journals. <http://journals.cambridge.org>

⁹ Kahn D. *The arts of sound art and music*.

extienden aún antes de tal denominación y hablan de distintos circuitos, no solo las artes visuales. Por esta razón, Kahn considera que el término Arte Sonoro es apenas un *smaller topic* (un tópico más pequeño) en comparación a la expresión que él prefiere utilizar: sonido en las artes.

Concentrado en esta búsqueda, Kahn se refiere a la década de 1980 como el momento en que la posmodernidad y su movilidad respecto de los imperativos categóricos constituyeron el escenario para que artistas que trabajaban con sonido, aún proviniendo de distintas disciplinas, comenzaran a denominar su labor como arte. Este carácter acomodativo¹⁰ del arte conllevaba a que términos como Audio, Sound o Radio fueran secundarios e intercambiables, quedando así dichas prácticas asociadas al mundo del arte cuando no eran fácilmente identificadas como música.

Siguiendo a Llorenç Barber y Montserrat Palacios en la introducción del libro *La mosca tras la oreja*, volvemos a leer que el uso del término arte sonoro data de finales de la década del 70 y que el mismo surge del ámbito museístico y galerístico para designar algunos trabajos de artistas visuales que utilizaban el sonido¹¹. Sin embargo, al hablar de la actualidad, estos autores afirman que el arte sonoro hoy por hoy no es una práctica restrictiva de los artistas visuales, sino que justamente configura un espacio híbrido en el que confluyen los interrogantes de los bordes de la práctica musical y el arte contemporáneo.

Ciertamente, Barber y Palacios al igual que Kahn, para describir el desarrollo del arte sonoro en la actualidad prolongan su genealogía a las discontinuidades que sufre la noción de música a lo largo del siglo XX, tanto en la música académica contemporánea, en la música electroacústica y en lo que desde John Cage sería llamada música experimental.

La música experimental surge en la década del '50 como espacio categorial para absorber lo que en un momento cierta circulación de la idea de música no pretendía incluir. Se enuncia la posibilidad de concebir al sonido, al ruido y el silencio como materiales musicales; la indeterminación y el azar ingresan como procedimientos a la composición; a la vez que la voluntad de acercar el arte a la vida, permite ver el mundo como potencialidad sonora y musical. Así, la música experimental alberga bajo su signo prácticas musicales que se centran en la improvisación, la acción y la exploración del sonido. Muchas desestiman el uso de partitura tradicional, señalan la preferencia por instrumentos no convencionales o el uso de los tradicionales pero de un modo impensado.

En el ámbito de la música electroacústica los adelantos en las tecnologías de tratamiento del sonido contribuirían a ampliar el dominio de lo musical. Por ejemplo la posibilidad de registrar el sonido y su manipulación abre el debate sobre la naturaleza referencial de los sonidos y su

¹⁰Kahn, D. *Op.cit.*

¹¹Estas obras en muchos casos no estaban concebidas necesariamente con parámetros musicales. Sin embargo, no por eso el sonido poseía un papel secundario, sino que por el contrario, las dimensiones visual y sonora establecían igual jerarquía en las obras, siendo esto último un rasgo distintivo del arte sonoro respecto del lenguaje audiovisual y cinematográfico, donde el sonido tiende a ser abordado como un refuerzo de la imagen.

consideración de tal efecto como musical; o mismo, el desplazamiento de la identidad musical hacia los parámetros del timbre y el espacio, a partir de la posibilidad de procesar los sonidos, la generación de sonido con la computadora y las técnicas de difusión y control espacial del sonido a través de sistemas de amplificación eléctricos.

De la tendencia experimental o innovadora de estos nichos musicales surgirá la posibilidad de configurar este espacio híbrido, que resulta del cruce de los cuestionamientos de las categorías tradicionales. Cuando la situación de escucha y la noción de espacio-temporalidad son puestas en crisis, se sientan las bases de aquello que puede ser llamado Arte Sonoro.

Parafraseando a Barber y Palacios¹², en el camino de la música experimental al arte sonoro se evidencian las ganas de convertir en suceso, en acontecimiento, lo escurridizo del sonido.

Existe una distinción que no está presente en nuestro lenguaje, pero que quizás arroja luz sobre lo que estamos observando. Leigh Landy, coordinador del proyecto *EARS* (ElectroAcoustic Resource Site) y editor de la revista *Organised Sound*, distingue los términos Sonic Art y Sound Art. Las mismas definiciones las encontramos en el sitio online de EARS:

ARTE SONORO (Sound Art): Este término ha sido utilizado de modo inconsistente a lo largo de los años. Generalmente, el término es empleado al hablar de instalaciones sonoras (vinculadas con galerías de arte y museos), arte sonoro en espacios públicos y eventos de arte sonoro diseñados para sitios específicos. En español se utiliza la expresión Arte Sonoro. Su equivalente en alemán es *Klangkunst*, y en inglés, *Sound Art*.¹³

SONIC ARTS (Artes del sonido): Este término designa generalmente a la forma de arte en la que el sonido es su unidad básica. Una interpretación libre ubicaría a las artes del sonido como un subgrupo de la música. Las artes del sonido están asociadas tanto con los músicos como con los artistas del mundo de las bellas artes y los nuevos medios.¹⁴

Es interesante considerar que en la medida en que se habla de formas de arte que utilizan el sonido de un modo primordial, los límites de ambos términos parecieran solaparse. Sin embargo, en el caso del arte sonoro la distinción proviene del señalamiento de su espacio de circulación particular, asociado a las artes plásticas, y la especial relación que el sonido establece con el espacio, a través de los géneros instalación sonora y la cuestión del sitio

¹²Barber, L.I. y Palacios, M., (2009), *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones Autor: Madrid, p. 9

¹³Cf. http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=es&id_rubrique=152, Consultado por última vez en junio del 2012.

¹⁴ Cf. http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=es&id_rubrique=151. Consultado por última vez en junio del 2012.

específico. Mientras que la noción de Sonic Art pareciera ocuparse más bien de aquellas prácticas que sólo a través del sonido discuten con ideas tradicionales de la música.

Resta referirnos a las definiciones que, a modo de taxonomía, hablan de las modalidades de obra que incluye la categoría de arte sonoro. Esta aproximación es a veces la más útil y parece la menos problemática, ya que se concentra en la manifestación material de la obra y en general se alinea con géneros anteriormente preestablecidos. No obstante, estas definiciones resultan casi siempre insuficientes para abordar el complejo de la práctica del arte sonoro, alrededor de la que abunda la sensación que es inasible, indefinible e ilimitada.

Citemos al español Rubén López Cano para ver la variedad de prácticas asociadas al término arte sonoro:

El arte sonoro incluye prácticas, formatos, o como veremos más adelante, comportamientos, como la instalación sonora, la escultura sonora, la poesía sonora y músicas habladas, el radioarte, el paisaje sonoro, el audio-performance, los emplazamientos conceptuales e intermedia, la construcción experimental de instrumentos, algunas músicas electroacústicas y experimentales y otro tipo de interacciones tecnológicas en espacios reales o virtuales.¹⁵

Manuel Rocha Iturbide hará una enumeración similar y distinguirá aquellas que él considera “verdaderamente” arte sonoro, de acuerdo a la condición intermedia o multimedia de las obras.

En arte sonoro podemos incluir poesía sonora, acciones sonoras, radio arte, obras de arte conceptual que hacen referencia al sonido, obras intermedia en las que el sonido es el elemento principal e incluso música electroacústica y música experimental si quisiéramos ser muy amplios, pero para mí, arte sonoro es sobre todo: escultura sonora, instalación sonora y obras intermedia en las que el sonido es el elemento principal (que no sean danza ni teatro), como en el performance sonoro, ya que es esta característica intermediática lo que hace único al arte sonoro y lo diferencia de las demás artes basadas en el tiempo.¹⁶

¹⁵ López Cano, R (2012), *Avance de: “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”*. En Sánchez de Andrés, Leticia (ed.), "Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX", CM-UAM. p. 2.

¹⁶ Rocha Iturbide M. (2006), *¿Qué es el arte sonoro?* 2006. En <http://artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html> (consultado por última vez en agosto de 2013)

Resulta que alguno de los géneros o modalidades de obra que nombran estas enumeraciones poco se distinguen de otras prácticas, como la música experimental o electroacústica. ¿Es posible que la práctica del paisaje sonoro, que consiste en la producción de piezas que registran entornos sonoros, sea considerado arte sonoro, si materialmente y en relación a su dispositivo de escucha se presenta de modo muy similar a algo que otrora es llamado música experimental? Es posible, sí. Porque esos rasgos no son los únicos que definirán su pertenencia al género arte sonoro. Buscando en el *qué* no encontraremos la respuesta sobre la cuestión de la especificidad del arte sonoro.

...siendo, como creemos que es, un arte en disolución el Arte Sonoro se resiste a ser delimitado por formas (y formalismos) predeterminados, carece de estructuras fijas (si acaso, hay instrucciones abiertas), y asume el conflicto de ser un arte híbrido que se cimienta en la continuidad de su disoluto estar siendo.¹⁷

El texto de López Cano que citamos anteriormente, aún llega a nosotros sólo como un avance de lo que parece será un interesante escrito. Allí reflexiona sobre la vaguedad que suele caracterizar estas definiciones y propone un abordaje al arte sonoro bastante similar al de nuestro texto, en el que para hablar de la especificidad como práctica "...lo exploraré como categoría aglutinadora cuyo uso no se limita a designar una serie de prácticas artísticas ni a describir los *modus operandi* de los creadores."¹⁸

Al igual que nosotros este autor se propone concentrarse en las características de la circulación de las obras y los espacios que las mismas proponen.

Así es que en este trabajo la consideración del arte sonoro como una práctica artística específica, se construye a partir de rastrear las relaciones que establecen las obras con sus contextos enunciativos, cómo funciona en los universos discursivos en los que el arte sonoro circula.

Por ello para abordar las series de obras argentinas, a continuación analizaremos las características del circuito del arte sonoro en este país.

En Argentina

En Argentina, la categoría de arte sonoro aparece inicialmente asociada a los bordes del circuito musical y las formas de arte multimedia, circulando casi siempre cerca de la expresión *música experimental*. A diferencia de lo que ocurre en Europa y Norteamérica, donde el *arte contemporáneo* es el ámbito que se apropia y pone en circulación el término, su uso en estas

¹⁷ Barber, Ll. y Palacios, M. (2006) *Op cit.* p. 9

¹⁸ López Cano, R. (2012) *Op.Cit.* p. 5

latitudes parece originarse para proveer aire a las enquistadas categorías genéricas de la música y sus tradicionales hábitos productivos.

En la primera década del siglo XXI, los conciertos del Limb0, las actividades de Experimenta Club, el Festival Tsonami, son los eventos más relevantes en cuyos programas anuncian al arte sonoro como uno de los tópicos presentes. En todos esos casos el funcionamiento enunciativo privilegiado sigue siendo el del concierto, más o menos interpelado por las prácticas experimentales, y en menor medida se observa la presencia de géneros como la instalación o la escultura sonora. Parece haber una tendencia a hablar de arte sonoro cuando los dominios de la música no alcanzan para abrazar lo que ocurre en un evento, cuando se desestabiliza de algún modo la expectativa de recepción o la propuesta desborda el status de obra musical. Otro lugar donde encontramos una llamativa circulación del término arte sonoro es en las páginas personales de artistas. Es muy frecuente encontrar en las biografías la denominación de artista sonoro yuxtapuesta a la de músico, compositor o artista, entre otras. Esto señala dos aspectos para reflexionar: uno, la necesidad por parte de los artistas de distinguir la práctica arte sonoro de otras que, constituyendo hábitos productivos más estabilizados socialmente, no incluyen los rasgos que definirían a la figura de artista sonoro. Y dos, que el artista sonoro rara vez solamente produce obras sonoras. Por ejemplo Nicolás Varchausky, compositor de formación, en su página personal ofrece distintos links para acceder a su obra, distinguiendo el de *Sound Art* del de *Music Compositions*, para ubicar en el primero el catálogo de instalaciones, performances e intervenciones sonoras y en el segundo los discos que edito con sus composiciones musicales.

Las primeras reflexiones y debates sobre el arte sonoro local, provienen de los mismos artistas-músicos-teóricos que producen obra. Martín Liut, miembro de Buenos Aires Sonora, desde el proyecto de investigación del Teatro Acústico en la Universidad de Quilmes, hace casi una década que acompaña la actividad artística con la producción de artículos y ensayos sobre el arte sonoro, reflexionando sobre sus límites, sus características, sus problemas. A través de dichos textos y los “escritos urgentes” que plasma en su blog y el de Buenos Aires Sonora, se va generando un marco interpretativo para las obras.

Jorge Haro también escribe sobre el arte sonoro en artículos que están disponibles en su página personal, retomando la genealogía internacional que anteriormente estuvimos analizando, también para generar un marco de referencia para sus obras y para las actividades que coordina. Desde la plataforma de Limb0, por años ha promovido la circulación de “expresiones musicales y arte sonoro”¹⁹ poniendo el énfasis en el cruce entre lenguajes y nuevas tecnologías. Los conciertos de Limb0 se realizaron siempre en ámbitos asociados a las prácticas contemporáneas del arte, como lo es el CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires) o el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires).

¹⁹Haro, J. en el blog de Limb0 http://conciertosenellimb0.blogspot.com.ar/2009_11_01_archive.html

Desde el *arte contemporáneo* veremos que, si bien hay multiplicidad de artistas produciendo obras sonoras, la expresión arte sonoro no recibe el mismo impulso que en el umbral de la música. De hecho no abundan textos, ni publicaciones, ni curadurías que agrupen la labor de artistas sobre el sonido, ni que reflexionen sobre la ampliación de la idea de obra y espacio de exhibición específicamente a partir de la incorporación del sonido.

Sin embargo, sí observamos que en los espacios de relación del arte con la tecnología el término arte sonoro posee cierta consideración, sobre todo como una categoría genérica más entre las múltiples que configuran la práctica del artista tecnológico. Por ejemplo, en las bases del *PREMIO MAMBA - Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías*, al menos desde el 2008 indican que el premio procura:

...estimular la creación, la experimentación y la investigación de obras de artistas que, proviniendo de distintas disciplinas como las artes visuales, el arte sonoro, el teatro o la literatura experimental, entre otras, trabajen o incorporen el uso de las nuevas tecnologías. Se recibirán proyectos para distintos formatos como instalaciones, arte sonoro, video arte, Net-Art, CD-ROMs, arte robótico, etc., dándose preferencia a obras de carácter Interdisciplinario y Experimental y de alta complejidad tecnológica.²⁰

Los circuitos del arte y tecnología o formas de arte multimedia, son esencialmente zonas de diálogo entre disciplinas. Esta interdisciplinariedad no solo propicia la emergencia de un arte sonoro en el ámbito del arte contemporáneo, sino que también lo homologa a una práctica que supera sus propios rasgos genéricos. Los programas para artistas y talleres propuestos desde las instituciones nombradas, constituyen espacios privilegiados para la circulación de muchos de los artistas que se nombran en este trabajo. Así es que el programa de formación Interactivos, coordinado por Rodrigo Alonso y Mariano Sardón desde el 2005, constituye por ejemplo un nodo común en las trayectorias de muchos de los artistas sonoros.

Hoy por hoy el arte sonoro en Argentina no configura un circuito homogéneo, ni establece espacios específicos en las instancias de producción y recepción. Las modalidades de obra que supone la práctica del arte sonoro exhiben recurrencias en los procedimientos, pero a la vez una llamativa diversidad de emplazamientos espacio-temporales.

En la perspectiva de esta investigación, esta diversidad será un rasgo definitorio de la circulación del arte sonoro. Las obras presentadas en este corpus de análisis inicialmente son agrupadas porque en su manifestación material coinciden en el uso del sonido como material plástico o como tema. Sin embargo ese no será el único rasgo determinante. Si atendemos a las relaciones que esa materialidad establece con comportamientos de producción y recepción,

²⁰ Consultado en <http://www.espacioft.org.ar/ExtensionVerConvocatoriaMamba2011Bases.asp> (online en junio de 2012)

observamos que las obras de arte sonoro se constituyen como una discontinuidad, un intervalo, un umbral que propicia el diálogo entre circuitos.

Obras y artistas

Las obras que constituyen el corpus de la investigación que se titula *Prácticas en los umbrales*, sustentan su pertenencia al arte sonoro en la medida que se establecen como un espacio de transacción de hábitos productivos vinculados al origen y la apropiación de las obras. Por hacer un breve panorama del arte sonoro argentino, nombraremos algunos artistas y circuitos.

La apropiación del sonido por parte del mundo de las artes visuales se manifiesta en la proliferación de instalaciones y esculturas sonoras en manos de artistas visuales o músicos que expanden los límites de su actividad. Tal es el caso de la producción de artistas como Jorge Macchi, Mónica Millán, Juan Sorrentino, Jorge Haro, Diana Schufer o Leandro Tartaglia. En el mismo ámbito también podemos identificar obras de carácter objetual o instalacionista, que sin poseer la cualidad de proferir sonido, invitan al espectador a "escuchar a través de los ojos" mediante la evocación de materiales y signos propios de la dimensión sonora, señalando el borde conceptual del arte sonoro. En la obra de Nicolás Bacal, Cecilia Castro y Jorge Macchi encontramos ejemplos.

La inexorable relación del sonido y el espacio es tematizada en términos acústicos y simbólicos principalmente por las esferas musicales más experimentales. Algunos ejemplos son las intervenciones urbanas de Buenos Aires Sonora y Nicolás Varchausky, cómo así también las experiencias de Carmen Baliero y Leandro Tartaglia en espacio públicos. Otras obras que reflexionan sobre los espacios y su capacidad de construir sentido son aquellas obras sonoras que celebran al sonido como acontecimiento espacio-temporal. Performances y experiencias sonoras que concentran su poder enunciativo en el señalamiento de la situación a través del sonido, como las de José de Diego, Buenisssimo y Marder.

También está el caso de las obras que desde la idea de la generatividad o la interactividad cuestionan las figuras del autor y el espectador de un modo más llamativo, como lo son algunas obras de los músicos Leandro Azzigotti, Hernán Kerlleñevich y Cecilia Lopez, quienes proviniendo de los ámbitos de la música contemporánea y electroacústica, articulan de modos diversos aspectos científicos o tecnológicos en su producción.

Otra serie puede constituir la escultura sonora y aquellos objetos que se proponen como originales instrumentos, ya sean acústicos o electrónicos, teniendo por ejemplo a Jorge Crowe y Leonello Zambón como referentes de la escena del *circuitbending* o de los instrumentos *Do it yourself*.

Esto es apenas una nómina para aquel que al leer se pregunte por la producción de arte sonoro local. Una taxonomía muy poco ortodoxa, para ilustrar panorámicamente cómo el

sonido está presente en la producción artística contemporánea hace al menos más de una década.

El desarrollo del arte sonoro en Argentina se exhibe como una práctica que, aún dispersa, atraviesa la vida de distintos ámbitos artísticos. Las obras de arte sonoro no solo son capaces de crear espacios, describirlos, hacerlos hablar, también pueden *sonar* sin sonar, pueden acontecer para celebrar la acción per se o pueden reelaborar activamente su entorno. En la diversidad de formas que la obra sonora puede adquirir constatamos la idea de que la condición relacional del sonido, inherente a su comportamiento físico, tiene como correlato esta perspectiva social que caracteriza su apropiación por parte de las artes. En todos los casos, las obras constituyen espacios de diálogo entre sujetos y mundos que comparten, intercambian y homologan sus hábitos productivos para abrir una brecha en las formas de entender el arte.

Bibliografía

Barber, Ll. y Palacios, M. (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en <<http://lema.rae.es/drae/?val=umbral%7D>>

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Mexico: Siglo XXI.

Haro, J. *Blog de Limb0*. Disponible en <http://conciertosenellimb0.blogspot.com.ar/2009_11_01_archive.html>

Kahn D. *The arts of sound art and music*.

Litch, A. (2009). *SOUND ART: Origins, development and ambiguities*. *Cambridge Journals*. Disponible en <<http://journals.cambridge.org>>

López Cano, R. (2012). *Avance de: "Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas"*. En Sánchez de Andrés, Leticia (ed.), "Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX", CM-UAM.

Rocha Iturbide M. (2006). "¿Qué es el arte sonoro?". Disponible en <<http://artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>>

Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.